

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Zeitschrift:</b> | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern |
| <b>Herausgeber:</b> | Parkett  |
| <b>Band:</b>        | - (2004)   |
| <b>Heft:</b>        | 70: Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing                              |
| <b>Artikel:</b>     | Wilhelm Sasnal : painting recording = Malerei als Aufzeichnung                                     |
| <b>Autor:</b>       | Dailey, Meghan / Schmidt, Suzanne  |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-680100">https://doi.org/10.5169/seals-680100</a>            |

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 02.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

W i l h e l m

S a s n a l

# P A I N T I N G R E C O R D I N G

---

*MEGHAN DAILEY*

---

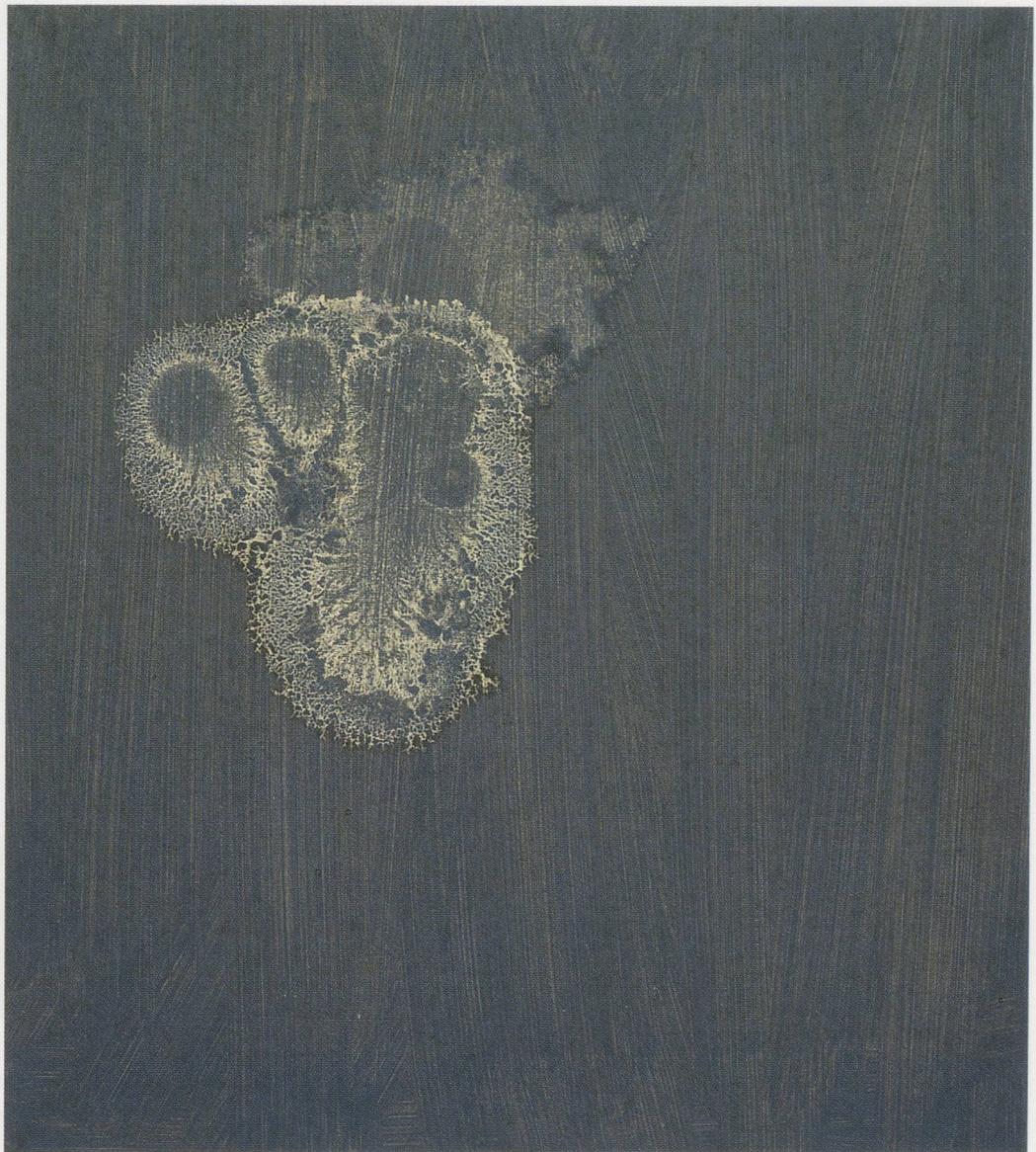
"I feel unusually susceptible to pictures," Wilhem Sasnal confessed in a recent interview.<sup>1)</sup> This is not a surprising admission for an artist with such an acute awareness of so many different images and visual forms. Sasnal's work utilizes news photographs, snapshots, films or animation, graphic motifs, comic books, his own drawings, and the work of other artists as points of origin. From these diverse sources, his works may further draw upon art historical styles ranging from Pop to geometric abstraction, and encompass (and sometimes subvert) genres of portraiture and landscape. Or his paintings and drawings might not refer to any preexisting image, but are derived instead from the artist's own imagination or an episodic personal memory. Sasnal has an uncanny ability to adopt any style he chooses and the heterogeneity of his output almost demands that works be viewed en masse, in order to absorb the full range, as well as the meaning, of that diversity. It is not merely to promote difference for its own sake that Sasnal will juxtapose, in a single gallery show, milky gray-and-white toned photographically derived paintings with boldly colored design-driven compositions and portraits. For all the vast number of images in the world, there are as many ways of seeing and apprehending them, and at least as many ways to paint them. This "everystyle" has become Sasnal's own style, a marker of his burgeoning identity as an artist.

And so while his remarking on his susceptibility toward pictures was not surprising, it has stuck with me. With that comment Sasnal was, I think, referring not only to the eagerness with which he responds to the readily available crop of images around him but also to the act of making pictures. He has completed hundreds and hundreds of paintings large and small in the past four or five years. While he makes numerous drawings (and some of his paintings do look deliberately drawn rather than painted), and has completed a few Super-8 films, Sasnal concentrates his efforts for the most part on painting with oil on canvas. As a student in Krakow, he painted everything in his immediate surroundings: Stereolab and Sonic Youth album covers; domestic objects, such as appliances or a kitchen chair; portraits of his girlfriend; and a rendering of the small dormitory room they shared. At that time, Sasnal was part of the *Ladnie* group, a loose collective of artists in Krakow who painted similarly ordinary subjects from everyday life. *Ladnie* is Polish for "pretty" but the gentle irony of the works exhibited under the label is that they were not always so pretty (the exteriors of dull apartment blocks and the mundane contents of their interiors). Sasnal's work also utilized motifs from advertising and popular culture, like a kind of neo-Pop without any of Pop's shiny exuberance. In 2001, Sasnal completed *Everyday Life in Poland Between 1999 and 2001*, an account

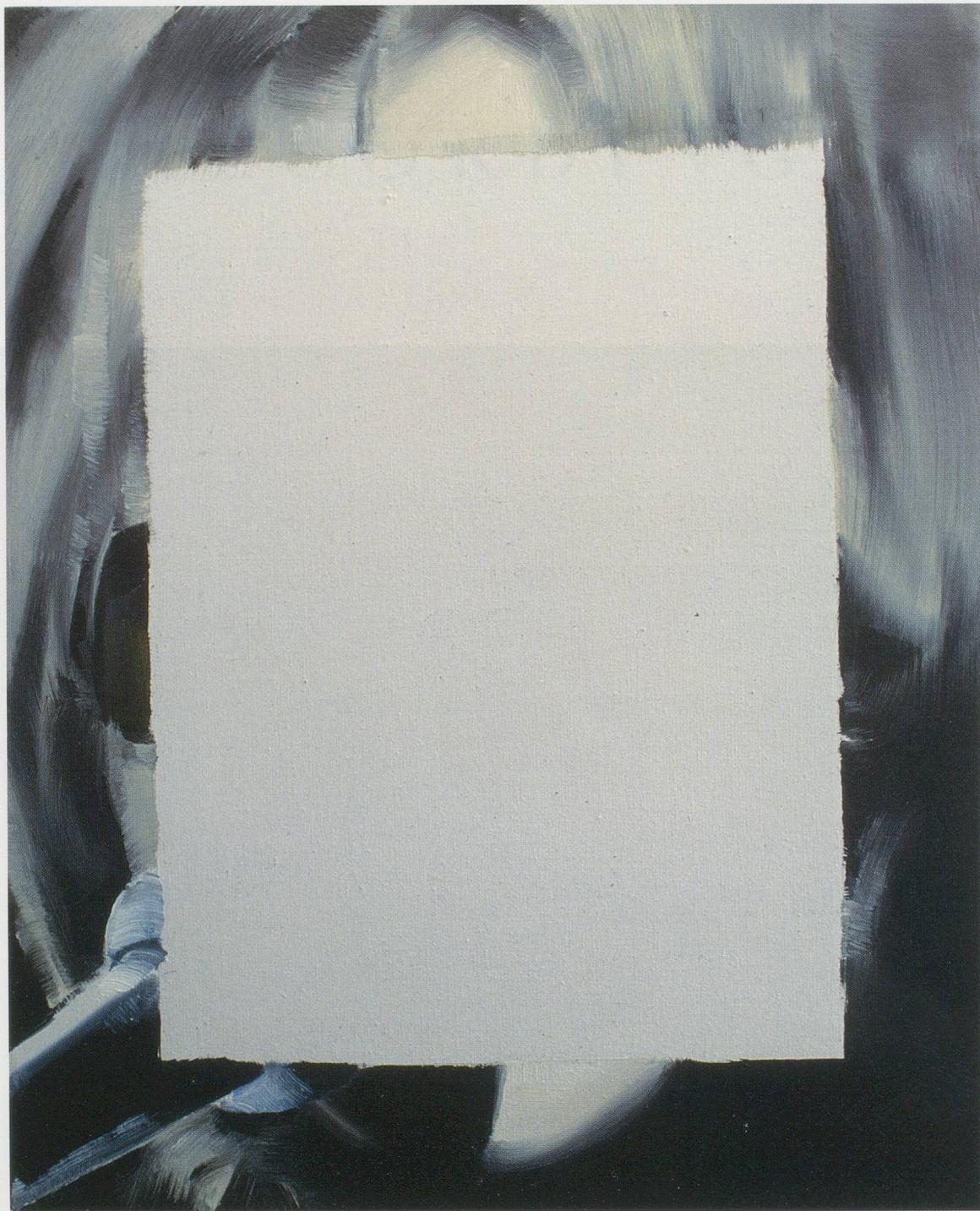
---

*MEGHAN DAILEY* is a writer and editor living in Brooklyn.

WILHELM SASNAL, UNTITLED (CHURCH), 2003, oil on canvas,  $19\frac{1}{16} \times 17\frac{1}{16}$ " /  
OHNE TITEL (KIRCHE), Öl auf Leinwand,  $50 \times 45$  cm.



*Wilhelm Sasnal*



WILHELM SASNAL, BECK, 2002, oil on canvas,  $13 \times 10\frac{5}{8}$ " / Öl auf Leinwand,  $33 \times 27$  cm.

in words and pictures of a year in the artist's life that also very much reflected the conditions of his generation, as if Henri Lefebvre had written his *Critique of Everyday Life* in graphic novel form.

The hermetic, personal side of Sasnal's practice reveals him as an artist who will capitulate to every impulse he feels to paint something, as if he simply has to. It is not the romantic idea of an artist driven to make art by some unseen force, but a more practical need, his contribution, his work. In its suggestion of a daily labor, Sasnal's practice is reminiscent of another Polish artist, Roman Opalka. Since 1965, Opalka has devoted himself to recording every number from one to infinity in endless rows in paint on canvas, each one the same size, each surface completely covered. Initiated during the Cold War, Opalka's lifelong existential project can be interpreted as a metaphor for the artist/individual working in isolation behind the Iron Curtain. More generally, the endeavor could be read as a way of imparting a fixed identity for Poland itself, which has been described as drifting in a nebulous "gray zone" in Europe (the artist's palette is also restricted to gray, white, and black), its sensibility and geography incompletely defined as somewhere between East and West. But ultimately Opalka's project transcends such associations; it is about life, both living and dying, and it's a way of recording the self, be it through numbers or album covers or the passing of shadows on the grass.

The artist to which Sasnal is most frequently compared is Gerhard Richter, mostly based upon a shared stylistic heterogeneity and use of photography. One might also see similarities in their respective backgrounds. Sasnal grew up in communist Poland in the seventies. Richter came of age under one dictatorship, fled a second as an adult, and developed a profound skepticism toward any kind of ideology, be it political or artistic; painting delivers no truths, it can only fulfill desires, one desire being the impulse to paint. The interrogation of the authenticity of images is the thread that connects Sasnal to Richter, and indeed that line of inquiry is one that many painters have followed since. Although it would be of little use to categorize their similarities or to suggest that Sasnal is somehow following in Richter's footsteps, it seems worth noting that while separated by nationality and a generation, their approaches to history reveal a similar means, and both artists simultaneously question the nature of memory, representation, and painting. Richter has wrestled with Germany's fascist past and postwar identity, particularly the collective inability to address that recent past directly, as in UNCLE RUDI (1965), based on a snapshot of Richter's uncle as an SS man. The inarticulable magnitude of the Holocaust made it impossible to represent it in an unmediated form. Nearly forty years after Richter's earliest works, it is still impossible; in Poland, questions of complicity, victimhood, guilt, and blame remain unanswered. A feeling of uncertainty prevails as to whether too much time has passed or not enough: "I constantly get the feeling that we are not living in the post-1989 generation, but the post-1945 period," Sasnal has said.<sup>2)</sup>

To address the Polish position during the German occupation, Sasnal turned to Art Spiegelman's reinterpretation of the Holocaust, *Maus* (begun in 1986). Instead of "copying" Spiegelman's characterizations (Jews as mice, Nazis as cats, Poles as pigs), Sasnal depicted only the background of settings within a concentration camp, such as a barracks interior, in stark black and white rendered in the stylized mode of a comic book. At an even further remove from its source is a group of three works entitled FOREST. In FOREST (2002), nature is rendered as an undefined, gestural mass of green strokes. Humankind is depicted as tiny in its midst. Another FOREST (2003) depicts a woman wearing a lilac colored garment with a mass of ebony hair, her facial features all but obscured by an almost opaque shadow of paint.

A third FOREST (2003) resembles a gray-on-gray Rorschach test that is probably a painting of the shadow cast by a tree. Connected only by title, these works are all based on scenes from Claude Lanzmann's epic documentary *Shoah* (1985). Sasnal's "forest of signs" amounts to his interpretation of the filmmaker's impressions of the recollections of others.

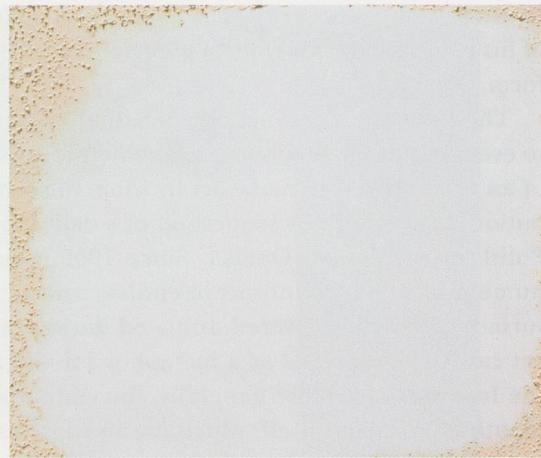
Sasnal's work itself can have a filmic quality, but it shows least in those works that make a direct cinematic reference, such as the three FOREST paintings. It is a quality that reveals itself in the way he uses light and shadow, the quality of interruption that some works have, or in his portraits, which are like characters captured in a moment of narrative uncertainty. The sensibility is somewhat akin to the German artist Eberhard Havekost, whose work alludes self-consciously to cinematic camera techniques by staging tricky points of view usually seen on screen: angles, cropping, close-ups, and so on. Both Sasnal's and Havekost's work are in dialogue with film and photography and the ways in which those mediums have affected not only the practice of painting, but also of looking. The film-still quality in Havekost's work would be from an action movie and in Sasnal's like something out of Bergman.

Looking at Sasnal's paintings, we often get a bit of formal or symbolic shorthand and intuitively fill in the blanks with what remains, as with Robert Mangold's incomplete geometric forms. In one untitled picture of an airplane about to land, there are only disembodied wheels; the body of the plane exists intellectually, but not pictorially. Pictures fluctuate between abstraction and representation, though what is shown is often more symbolic than literal. In one, an expanse of white paint nearly fogs over the entire surface of the composition, leaving only snatches of more textured, sandy colored paint visible at the borders. This painterly mediation acquires new meaning when its title, A-BOMB (2002), is attached to it—suddenly the white is a toxic, obliterating cloud. The white expanse of paint used to conceal something beneath it is used elsewhere to different effect. In BECK and BEASTIE BOYS (both 2002), the performers are completely obscured by a rectangle smack in the middle of the frame.

Overriding everything, ultimately, is Sasnal's interrogation of painting's limits and capabilities. In his hands, the medium is a potent means of exploring how and what the eye sees. Many works primarily objectify the painting process through changes in density and application, such as when he uses a rag or his hands to apply pigment. However much the object or subject of the painting disappears or is rendered unfixed, painting itself is always the constant, the thing that one always sees. Even when he has derived a composition from another medium, Sasnal's paintings amount to approximations of the images to which they refer, very often taking narrative or representation to the realm of ideation.

1) Wilhelm Sasnal in conversation with Andrzej Przywara, in *Night Day Night*, exh. cat., Kunsthalle Zürich/Westfälischer Kunstverein Münster (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003), p. 38.

2) Ibid, p. 39.



WILHELM SASNAL, A-BOMB, 2003,  
oil on canvas, 33 1/2 x 39 3/8" / ATOMBOMBE,  
Öl auf Leinwand, 85 x 100 cm.

# MALEIREI ALS AUFZEICHNUNG

MEGHAN DAILEY

«Ich bin aussergewöhnlich empfänglich für Bilder», gestand Wilhelm Sasnal kürzlich in einem Interview.<sup>1)</sup> Dieses Eingeständnis ist nicht überraschend für einen Künstler, der so viele unterschiedliche Bilder und andere visuelle Erscheinungsformen so präzise wahrnimmt. Sasnal geht in seinen Arbeiten von Nachrichten, Photographien, Schnappschüssen, Filmen oder Trickfilmen, graphischen Motiven und Comic-Büchern aus, aber auch von eigenen Zeichnungen oder Werken anderer Künstler. Zusätzlich zur Benützung diverser Quellen machen seine Arbeiten mitunter auch Anleihen bei verschiedenen kunsthistorischen Stilen, von der Pop-Art bis zur Geometrischen Abstraktion, und wenden sich (manchmal durchaus subversiv) auch Gattungen wie der Porträt- oder Landschaftsmalerei zu. Seine Bilder und Zeichnungen nehmen dabei nicht unbedingt Bezug auf ein bereits existierendes Bild, sie können auch der Phantasie des Künstlers oder einem persönlichen Erinnerungsmoment entsprungen sein. Sasnal hat eine unheimliche Fähigkeit sich jeden beliebigen Stil anzueignen, und die Heterogenität seiner Produktion erfordert fast schon, dass man seine Arbeiten *en masse* betrachten kann, um ihre ganze Bandbreite und den Sinn ihrer Verschiedenheit zu erfassen. Wenn Sasnal in ein und derselben Ausstellung milchig wirkende, von der Photographie abgeleitete Bilder in grauweissen Tönen knallbunten Kompositionen und Porträts gegenüberstellt, die von der Grafik her kommen, so geht es ihm nicht um diese Differenz als solche. Der ungeheure Zahl von Bildern auf der Welt entsprechen genauso viele Betrachtungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten und mindestens ebenso viele Weisen sie zu malen. Diese «Stilvielfalt» ist zu Sasnals eigenem Stil geworden, zum Markenzeichen seiner quicklebendigen Künstleridentität.

Deshalb ist mir Sasnals Bemerkung über seine hohe Empfänglichkeit für Bilder, auch wenn sie nicht überraschen mag, im Gedächtnis haften geblieben. Ich glaube, dass er damit nicht nur seine grosse Reaktionsbereitschaft auf die abrufbare Bilderfülle um sich herum gemeint hat, sondern auch den Akt des Bilder Machens selbst. In den letzten vier oder fünf Jahren hat er Hunderte und Aberhunderte von grossen und kleinen Bildern geschaffen. Obwohl er viele Zeichnungen macht (und manche seiner Bilder sehen auch so aus, als seien sie bewusst mehr gezeichnet als gemalt) und auch einige Super-8-Filme gedreht hat, konzentriert sich Sasnal hauptsächlich auf die Malerei mit Öl auf Leinwand. Als Student in Krakau

---

MEGHAN DAILEY ist Publizistin und Redaktorin, sie lebt in Brooklyn, New York.



WILHELM SASNAL, UNTITLED (FOREST), 2003, oil on canvas,  $17\frac{11}{16} \times 17\frac{11}{16}$ " / OHNE TITEL (WALD), Öl auf Leinwand, 45 x 45 cm.

malte er alles in seiner unmittelbaren Umgebung: Stereolab- und Sonic Youth-Plattencovers; Gegenstände im Haushalt wie Küchengeräte oder einen Küchenstuhl; Porträts seiner Freundin und ein Bild ihres gemeinsamen kleinen Schlafzimmers. Damals war Sasnal Mitglied der *Ladnie*-Gruppe, einer losen Vereinigung von Krakauer Künstlern, die ebenfalls unspektakuläre Sujets aus dem Alltag malten. *Ladnie* ist das polnische Wort für « hübsch »; die sanfte Ironie der Arbeiten, die unter diesem Label ausgestellt wurden, war jedoch, dass sie durchaus nicht immer so hübsch waren (etwa die Aussenansichten öder Wohnblöcke und deren banale Innenausstattung). Sasnal verwendete auch Motive aus Werbung und Populärkultur, eine Art Neo-Pop, aber ohne die glitzernde Fülle der Popkultur. 2001 vollendete Sasnal *Everyday Life in Poland Between 1999 and 2001* (Alltagsleben in Polen zwischen 1999 und 2001), einen Bericht in Worten und Bildern über einen Zeitraum im Leben des Künstlers, der auch die Lebensbedingungen seiner Generation widerspiegeln, als ob Henri Lefebvre seine *Kritik des Alltagslebens* in der Form eines graphischen Romans geschrieben hätte.

Die hermetische, persönliche Seite von Sasnals Kunst zeigt ihn als Künstler, der jedem Impuls etwas zu malen nachgibt, als könne er gar nicht anders. Das ist nicht die romantische Idee des Künstlers, der von einer unsichtbaren Macht zur Kunst angetrieben wird, sondern das viel praktischere Bedürfnis, seinen Beitrag, seine Arbeit zu leisten. In ihrer Verwandtschaft mit der täglichen Arbeit erinnert Sasnals Kunst an einen anderen polnischen Künstler, Roman Opalka. Seit 1965 widmet sich Opalka der Aufgabe, jede Zahl von Eins bis Unendlich in endlosen Reihen mit Farbe auf Leinwand festzuhalten, wobei jede Leinwand gleich gross und vollständig mit Zahlen bedeckt ist. Begonnen während des Kalten Kriegs kann Opalkas lebenslängliches Projekt als Metapher für die individuelle isolierte Arbeit des Künstlers hinter dem Eisernen Vorhang verstanden werden. Allgemeiner betrachtet könnte man das Projekt als Versuch verstehen, Polen selbst eine feste Identität zu verleihen, einem Land, das als nebulös fliessende « Grauzone » innerhalb Europas beschrieben wurde (auch die Farbpalette des Künstlers ist auf Grau, Weiss und Schwarz beschränkt) und dessen kultureller und geographischer Ort, irgendwo zwischen Ost und West, unscharf definiert ist. Letztlich übersteigt jedoch Opalkas Projekt all diese Assoziationen; es handelt vom Leben, vom lebendigen wie vom sterbenden, und es ist eine Art Aufzeichnung des Selbst, sei es durch Zahlen, Plattencovers oder durch das Vorbeihuschen von Schatten im Gras.

Sasnal wird oft mit Gerhard Richter verglichen, meist aufgrund der ihnen gemeinsamen stilistischen Heterogenität und ihrer Verwendung der Photographie. Man könnte auch auf Ähnlichkeiten des jeweiligen Backgrounds verweisen. Sasnal wuchs in den 70er Jahren im kommunistischen Polen auf. Richter wurde in einer Diktatur volljährig, entfloß als Erwachsener einer weiteren Diktatur und entwickelte eine tiefe Skepsis gegenüber jeglicher Ideologie, egal ob politischer oder künstlerischer Art; die Malerei enthüllt keine Wahrheiten, sie kann nur Begierden stillen, und eine davon ist der Impuls zu malen. Die Hinterfragung der Authentizität von Bildern ist das Band, das Sasnal mit Richter verbindet; dies ist eine Stossrichtung, die seither von vielen Malern verfolgt wurde. Auch wenn es wenig Sinn macht, ihre Gemeinsamkeiten aufzulisten, oder aufzuzeigen, dass Sasnal irgendwie in Richters Fussstapfen tritt, so erscheint es doch bemerkenswert, dass sie die Geschichte – obwohl sie aus verschiedenen Ländern und Generationen stammen – mit ähnlichen Mitteln angehen und dass beide das Wesen der Erinnerung, der Darstellung und der Malerei zugleich befragen. Richter rang mit der faschistischen Vergangenheit Deutschlands in und nach dem Krieg, insbesondere mit der kollektiven Unfähigkeit diese jüngste Vergangenheit direkt anzusprechen,

mittels versteckter Bezugnahmen, etwa in ONKEL RUDI (1965), das aufgrund eines Schnappschusses seines Onkels als SS-Mann entstand. Die unaussprechliche Tragweite des Holocaust machte jede unvermittelte Darstellung unmöglich. Und beinah vierzig Jahre nach Richters ersten Bildern ist dies noch immer so; auch in Polen blieben Fragen um Komplizenschaft und Opferrolle, um Schuldgefühle und Schuldzuweisungen unbeantwortet. Man weiss nicht recht, ob seither schon zu viel Zeit vergangen ist oder noch nicht genug: «Ich habe laufend das Gefühl, dass wir nicht in der Generation nach 1989 leben, sondern in der nach 1945», meint Sasnal.<sup>2)</sup>

Um die Stellung Polens während der deutschen Besetzung anzusprechen, wandte sich Sasnal Art Spiegelmans Reinterpretation des Holocaust zu, dem 1986 begonnenen Comic *Maus*. Aber statt Spiegelmans charakteristische Rollenverteilung (Juden als Mäuse, Nazis als Katzen, Polen als Schweine) zu übernehmen, bildete er nur den szenischen Hintergrund im Konzentrationslager ab, etwa das Innere einer Baracke, in groben Zügen und schwarzweiss wie in einem Comic. Noch grösser ist die Distanz zur ursprünglichen Vorlage in einer Gruppe von drei Werken mit dem Titel FOREST (Wald): In FOREST (2002) ist die Natur als undefinierte, gestische Masse aus grünen Strichen wiedergegeben. Die Menschen sind lediglich etwas Winziges mittendrin. Ein anderes, FOREST (2003) zeigt eine Frau in einem lilafarbenen Kleid mit einer Masse schwarzen Haares, die Gesichtszüge sind beinah vollständig verdeckt durch einen fast opaken Farbschatten. Das dritte Bild (ebenfalls 2003) gleicht einem Grauin-Grau-Rorschachtest, vielleicht das Bild eines Baums und seines Schattens. Scheinbar nur durch den Titel verbunden beruhen diese Arbeiten alle auf Szenen aus Claude Lanzmanns Dokumentarfilmepos *Shoah* (1985). Sasnals *forêt de symboles* (Baudelaire) besteht also aus Interpretationen der in diesem Film vermittelten Impressionen anderer.

Sasnals Arbeit selbst hat oft filmische Qualität, aber diese zeigt sich am wenigsten dort, wo er direkt auf den Film Bezug nimmt wie in den drei FOREST-Bildern. Sie zeigt sich eher darin, wie er Licht und Schatten verwendet, oder im Anschein von etwas Unterbrochenem, den manche Bilder vermitteln, oder aber in seinen Porträts, die wirken wie in einem Moment narrativer Ungewissheit eingefangene Figuren. Diese Art von Sensibilität erinnert ein bisschen an den deutschen Künstler Eberhard Havekost, dessen Werk bewusst Kameratechniken des Kinos aufnimmt, indem es ausgefallene Ansichten inszeniert, die man sonst nur im Film sieht: besondere Blickwinkel, Bildbeschnitte, extreme Nahaufnahmen und so weiter. Sasnals wie Havekosts Werk steht im Dialog mit Film und Photographie sowie mit der Art und Weise, wie diese Medien nicht nur die Malerei, sondern auch unser Sehen beeinflusst haben. Das Filmische in Havekosts Werk scheint jedoch dem Actionfilm entnommen, während Sasnals Gemälde eher an Bergman erinnern.

Beim Betrachten von Sasnals Bildern erhalten wir oft einen stenographischen, formalen oder symbolischen Hinweis und füllen die Lücken intuitiv mit dem Fehlenden aus wie bei Robert Mangolds unvollständigen geometrischen Figuren: So sind in einem Bild ohne Titel, das ein im Landen begriffenes Flugzeug zeigt (UNTITLED, 2002), nur lose Räder zu sehen; der Flugzeugkörper existiert nur in der Vorstellung, nicht auf dem Bild. Sasnals Bilder bewegen sich fliessend zwischen Abstraktion und Präsentation, obwohl das Gezeigte meist eher symbolisch denn konkret ist. In einem der Bilder vernebelt eine weisse Farbfläche fast die gesamte Bildkomposition und lässt nur wenige stärker strukturierte, sandfarbene Stellen an den Rändern erkennen. Dieser malerische Effekt erhält eine neue Bedeutung, sobald man den Titel, A-BOMB (Atombombe, 2002), damit in Verbindung bringt: Plötzlich wird das Weisse zur giftigen, alles verschlingenden Wolke. An anderer Stelle wird die weisse Fläche, die et-

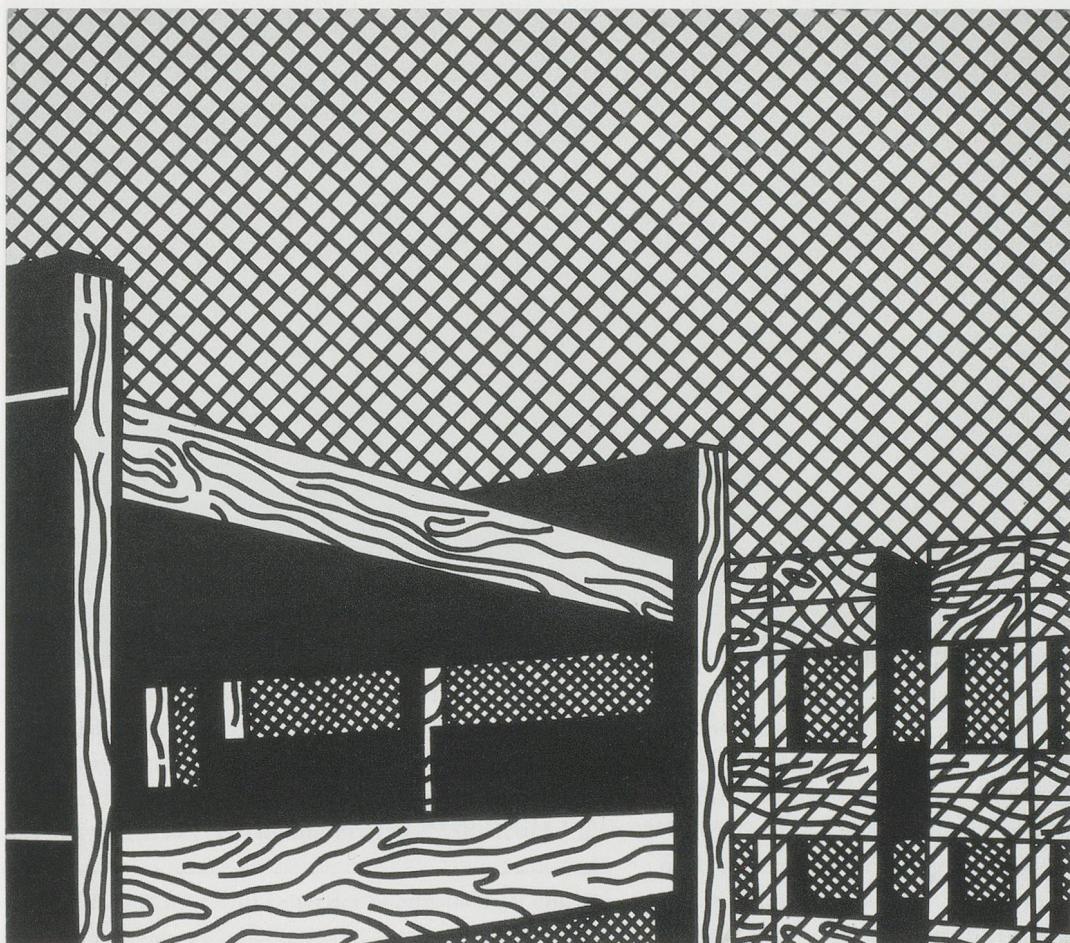
was versteckt, mit anderer Wirkung eingesetzt: In BECK und BEASTIE BOYS (beide 2002) verschwinden die Protagonisten völlig hinter einem Rechteck inmitten der Bildfläche.

Wichtiger als alles andere ist aber letztlich Sasnals Auslotung der Grenzen und Möglichkeiten der Malerei. In seinen Händen wird das Medium zu einem effektiven Werkzeug, mit dem er untersucht, wie und was das Auge sieht. Viele Arbeiten objektivieren in erster Linie den Malprozess selbst mittels Veränderungen der Dichte und des Auftrags, wenn etwa das Pigment mit einem Lappen oder den Händen aufgetragen wird. Aber egal in welchem Mass das Bild als Objekt oder das Sujet des Bildes entschwindet und aufgelöst wird, die Konstante ist die Malerei selbst; sie ist es, die immer im Blick bleibt. Sogar wenn Sasnal eine Komposition aus einem anderen Medium entlehnt, sind seine Bilder stets Annäherungen an jene Bilder, auf die sie Bezug nehmen, wobei sie oft das Narrative oder Repräsentative ins Ideelle verlagern.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Wilhelm Sasnal im Gespräch mit Andrzej Przywara (poln./engl.), in *Night Day Night*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Zürich/Westfälischer Kunstverein, Münster (Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2003), S. 38.

2) Ebenda, S. 39.



*Wilhelm Sasnal*



*WILHELM SASNAL, E.B., 2003, oil on canvas, 21 5/8 x 21 5/8" / Öl auf Leinwand, 55 x 55 cm.*